MALINA

Versuch einer Interpretation des Romans
von Ingeborg Bachmann

ABHANDLUNG

zur Erlangung
der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
UNIVERSITÄT ZÜRICH

vorgelegt von
ROBERT STEIGER
von Flawil SG

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Wolfgang Binder

ADAG Administration & Druck AG

1979

Teildruck: Die vollständige Arbeit ist erschienen in den "Beiträgen zur neueren Literaturgeschichte / Dritte Folge, Band 41", Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg 1978.

BEITRÄGE ZUR NEUEREN LITERATURGESCHICHTE

DRITTE FOLGE · BAND 41

ROBERT STEIGER

MALINA

Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann

HEIDELBERG 1978

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Steiger, Robert

Malina: Versuch e. Interpretation d. Romans von Ingeborg Bachmann – Heidelberg: Winter, 1978.

(Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3; Bd. 41)

ISBN 3-533-02751-1 kart.
ISBN 3-533-02752-X Lw.

UNIV. LEIDEN BIBL.

ISBN 3-533-02751-1 kart.
ISBN 3-533-02752-X Lw.

Alle Rechte vorbehalten. © 1978. Carl Winter Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg
Photomechanische Wiedergabe nur mit ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag
Imprimé en Allemagne. Printed in Germany
Gesamtherstellung: Carl Winter Universitätsverlag, Abteilung Druckerei, Heidelberg

A mamma ed Ingrid

INHALTSUEBERSICHT

EINLEITUNG 1

EIN ICH ERZAEHLT SICH SELBST 5

Extreme Subjektivität und Verstrickung 5

Distanz und Form 11

Die Aufhebung der Gegensätze 17

INNERLICHKEIT 26

Das Sprechen als Hinweis 26

Düsteres Weltbild als Grund zum Rückzug 28

Von der Ambivalenz des Rückzugs 38

Weitere Rückzugsgründe: Misslingen von Mitteilung und Sensitivität 44

Betonte Innenwelt und reduzierte Aussenwelt 50

Innerlichkeit als Provokation 55

DAS KURZE GLUECK MIT IVAN 60

Liebe erlebt als "stärkste Macht in der Welt" 60

Die latente Gefährdung 73

IVANS KINDER: DIE ZERSTOERTE HOFFNUNG 95

ANTWORTEN AUF DIE BEDROHUNG DER LIEBE 106

Spiegelung 106

Utopie 113

Echo 123

Schweigen 133

Traum 138

Wiederholung 145

SPRACHE ZWISCHEN TROST, TAEUSCHUNG UND ERKENNTNIS 150

SEHNSUCHT NACH DEM VOLLKOMMENEN 163

Die Flucht in "unglaubliche Gefühle" 163

Tödliche Konsequenz 166

Gotteserfahrung? 169

Die verbleibende Möglichkeit 182

DIE KRAENKUNGEN DES ABSCHIEDS 187

Angstträume 187

Auflehnung, Resignation, Erkenntnis 199

Das Ende 210

MALINA 228

Die Suche nach der Sprache 228

"Altes" und "künftiges" Ich 235

Das Feuermotiv 246

Teillösungen 253

Das Schreiben 265

SCHLUSSBEMERKUNGEN 272

LITERATURVERZEICHNIS 291

EINLEITUNG

Der Interpret des Romans "Malina" von Ingeborg Bachmann muss, so meine ich, stets die beiden Grundmerkmale des Werkes sich vor Augen halten: einerseits die fast vollständige Reduktion des Erzählgegenstandes auf die Darstellung eines einzigen Menschen, wobei zudem das erzählte mit dem erzählenden Subjekt zusammenfällt, andererseits die eminente Wichtigkeit der im weitesten Sinne sprachlichen Dimension.

In "Malina" verlässt sich die Icherzählerin derart vollständig auf ihre 'Subjektivität und Empfindsamkeit', mit Reinhard Baumgart zu sprechen, macht sie berichtend ihre 'Perspektive so eng' und ist 'so exklusiv nur mit Introspektion beschäftigt', dass man, um den Roman zu verstehen, primär das 'Ich' der Erzählerin in seiner widersprüchlichen Vielfältigkeit begreifen muss.[1] Jedes Wesenselement der Erzählerin/Heldin ist zugleich immer auch - freilich in mannigfach gebrochener, in umgeformter Weise - ein Strukturmerkmal des Romans.

Es gilt also, diesem zentralen 'Ich' auf seinem inneren Weg der Selbsterkundung behutsam zu folgen, es durch Beschreibung und Deutung der wesentlichen Aspekte gleichsam einzukreisen und so seine ausgeprägte Eigengesetzlichkeit in ihren Vorzügen und Gefahren auszumachen. Dabei wird deutlich werden, dass die Mannigfaltigkeit der Verhaltensweisen sich zusammenfassen, die nuancenreiche Vielschichtigkeit, ja Widersprüchlichkeit des Denkens sich zurückführen lässt: auf äusserste Sensibilität und eine übermächtige Innerlichkeit, auf das Widerspiel von Gefühlsintensität und kühler Geistigkeit, die Sehnsucht nach dem Vollkommenen und den Willen zur Darstellung.

Da nun erzähltes und erzählendes 'Ich' identisch sind, bekommt das Wie des Berichtens eine das gewöhnliche Mass übersteigende Bedeutung - als direkter Ausdruck der Heldin wird das

1 Reinhard Baumgart: Ingeborg Bachmann / Malina.-In: Neue Rundschau 82.Jg., Drittes Heft (1971) S. 536.

Wie vielmehr zum Was, bekommt es Inhaltscharakter. Der Umstand, dass die über sich selbst berichtende Frau Schriftstellerin ist, trägt weiter dazu bei, die sprachliche Dimension an Wichtigkeit gewinnen zu lassen. So bemerkt Werner Weber mit Recht, in "Malina" werde 'nicht nur durch Sprache', sondern 'an der Sprache' erzählt.[1]

Ein solches An-der-Sprache-Zeigen vollzieht sich sowohl auf der Ebene grosser Zusammenhänge - Wahl des Erzählerstandpunktes, Antizipations- und Rückverweisungsstrukturen und andere kompositorische Massnahmen - als auch und vor allem im kleinen Bereich. In der Wiederholung eines Wortes, im Verwenden einer auffälligen Vokabel, im Auffächern der Bedeutung eines Ausdruckes, im Spiel mit verstecktem und offenem Zitieren. Aber auch die ausgeklügelte Variation eines Satzes, das subtile Abwechseln der Sprechweisen, der Erzählhaltungen gehören dazu. Dies alles ist, wie gesagt, mehr als lediglich Form: es ist immer und wesentlich Zeichen für die seelisch-geistigen Veränderungen der Icherzählerin, es ist der Reflex, das Produkt solcher Entwicklungen.

Setzt allerdings ein Berichten den Akzent weniger auf den instrumentalen Charakter der Sprache als auf den Versuch, teilweise direkt an ihr den Handlungsverlauf und die Problemkonstellation darzustellen, findet also ein Erzählvorgang seinen 'Gegenstand' nicht zuletzt im konkreten sprachlichen Detail, in den kleinen Einheiten Wort und Satz, so ist davon auch sein Ablauf in spezifischer Weise geprägt. Ein solches Erzählen kann nicht rasch voranschreiten, es kann weitläufiges Geschehen nicht summarisch auf einige wenige Sätze komprimieren - weit eher sind ein Fortführen des Berichtes durch kleine, oft verborgene Schritte und ein behutsames, ein minuziöses Abwägen und Einsetzen sprachlicher Mittel seine Kennzeichen.

In "Malina" ist also der Erzählrhythmus nicht schnell bewegt, sondern bedächtig; ja er wird immer wieder absichtsvoll gehemmt, gestaut. Dem haben Leser und Interpret sich anzupassen.

1 Wb.(Werner Weber): "Malina". Zu Ingeborg Bachmans Roman. - In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 388 (22. 8. 1971) S. 49.

So möchte ich in meiner Deutung des Textes versuchen, ebenfalls behutsam, vielleicht akribisch vorzugehen; durch geduldiges Aufsuchen und Ernstnehmen scheinbarer Details und vermeintlich unwichtiger Nuancen - und durch die Bemühung dann um deren Verknüpfung - glaube ich der Struktur und Aussageweise von "Malina" am besten gerecht zu werden. Es geht mir also darum, das Aufzeigen der wenigen grundlegenden Eigenschaften, welche die Heldin kennzeichnen, und das Herausarbeiten der wesentlichen durch den Roman thematisierten Fragestellungen nicht gleichsam über die konkret-vielfältige sprachliche Verwirklichung hinweg, sondern gerade an ihr zu leisten.

Die "Malina"-Sprache wird nämlich - diese meine Auffassung dürfte schon deutlich geworden sein - auf allen Ebenen mit grosser Bewusstheit kunstvoll eingesetzt, so dass sie sich zu einem in sich geschlossenen und stimmigen Verweisungszusammenhang organisiert. Deshalb kann ich Rudolf Hartungs Meinung nicht teilen, in "Malina" verlören 'Fabel und Konstruktion an Bedeutung', für die 'reine Subjektivität' seien sie 'etwas Aeusserliches'.[1]

Dagegen bemerkt Reinhard Baumgart: 'Nur zu bald wird nämlich klar, welcher Kunstverstand und -aufwand nötig ist, um reine Subjektivität heute noch zum Sprechen zu bringen: eine Künstlichkeit von fast allegorischem Zuschnitt.'[2] Und Werner Weber: 'So verfügt Ingeborg Bachmann über die Möglichkeiten des Instrumentes "Sprache"; sie gebietet darüber: weiss in jedem Augenblick ihres Schreibens, was sie tut, und vergisst zu keinem späteren Zeitpunkt, was sie einmal getan hat.'[3] Meine Untersuchung geht von der durch diese beiden Zitate charakterisierten Auffassung aus: ich sehe in"Malina" die durch äusserstes dichterisches Kalkül geprägte Darstellung einer vorwiegend emotionalen Innerlichkeitswelt.
Das spannungsvolle Wechselspiel und die subtile Konfrontation von hoher Rationalität und extremer Gefühlsbetontheit; die Möglichkeit, das Distanz- und Formungsmoment ohne Rückgriff auf die Au-

1 Rudolf Hartung: Dokument einer Lebenskrise. Ingeborg Bachmanns erster Roman: "Malina". - In: Die Zeit Nr.15 (9.4.1971) S. LIT 4.

2 Neue Rundschau S. 537.

3 NZZ S. 49.

torin selbst, d.h. ohne Sprengen des fiktionalen Rahmens, der Icherzählerin/Heldin restlos zuzuordnen - gerade darin erblicke ich Hauptqualitäten des Romans.

Ingeborg Bachmann sagte über "Malina": "(...)es ist tatsächlich so, dass ich erst beim Korrigieren oder beim Versuch, einige Dinge zu streichen, gesehen habe, wie verzahnt es ist, dass es fast keinen Satz gibt, der sich nicht auf einen anderen Satz bezieht(...)".[1] Diese engste Verflochtenheit der Teile zu einem Ganzen gilt es wenigstens in den Grundlinien nachzuweisen: erst aus ihr nämlich werden sowohl die Einzelaussagen wie dann auch der Gesamtsinn erkennbar.

Diese Einleitung hat, so scheint mir, gezeigt, wie die komplexe Struktur des Romans "Malina" sich zwar dem Verstehen grundsätzlich öffnet, aber dem Leser doch seine Aufgabe nicht leicht macht. Ich hoffe, meine hier in den Hauptzügen angedeutete Interpretation erweise sich als Verständnishilfe.

1 Interview mit Toni Kienlechner: Ich schreibe keine Programm-Musik.-In: Die Zeit Nr. 15 (9. 4. 1971) S. LIT 4.

EIN ICH ERZAEHLT SICH SELBST

Extreme Subjektivität und Verstrickung

Der Leser des "Malina"-Romans hat das Gefühl, als befände auch er sich immer gerade in der jeweiligen Situation der Heldin. Er wird stets wieder zusammen mit ihr in das für sie aktuelle Geschehen gezogen, ich möchte fast sagen: verstrickt - wobei diese Nähe des Lesers zur Hauptfigur ihn einerseits zwar äusserst ausführlich und intensiv miterleben lässt, ihm aber andererseits stets nur den begrenzten und situationsgebundenen Horizont der Heldin zur Verfügung stellt. Oder anders gesagt: Alles, was die Hauptfigur sieht, sieht auch der Leser - allerdings immer nur gerade das und ausschliesslich mit ihren Augen. Dass dies so ist, hat mit der Erzählstruktur zu tun: "Malina" ist ein Ich-Roman im Präsens.

Indem Ingeborg Bachmann nicht die auktoriale Erzählweise wählt, verzichtet sie auf zwei kennzeichnende Elemente dieser Form: die relative Distanz und die verhältnismässige Ueberparteilichkeit des Erzählers in bezug auf das dargestellte Geschehen. Ein Icherzähler bedeutet strukturell immer: das von diesem Berichtete ist auch von ihm erlebt worden bzw. er ist am Geschehen beteiligte Person. Existentielles Betroffensein und Parteilichkeit sind die entscheidenden Merkmale der Ichform.

Eine bemerkenswerte Konstante ist - wirft man einen kurzen Blick auf das übrige Oeuvre Ingeborg Bachmanns - ersichtlich: die zentrale Stellung des jeweiligen 'Ichs' bzw. des Helden im einzelnen Werk. Von diesem 'Ich' aus ist alles gesehen und gedeutet; alles weist aber auch darauf zurück und wird damit zum Mosaiksteinchen in seinem Wesensbild. Man lasse sich nicht täuschen: auch dort, wo keine Icherzählung vorliegt, gilt das Gesagte. Die Distanz nämlich zwischen Erzähler und Held ist dann so gering, das von Ingeborg Bachmann mit Vorliebe verwendete Stilmittel der 'erlebten Rede' zwingt die Perspektive des Berichtenden derart nahe an diejenige der Hauptfigur heran, dass man beinahe wieder von

Icherzählungen sprechen darf.

Diese Ichzentrierung hat weitreichende Folgen. Welt wird im Bachmannschen Werk 'lyrisch' aufgearbeitet und dargestellt. 'Lyrisch' soll hier einen Zustand des Ineinander bezeichnen - im Gegensatz zu einem 'epischen' Nebeneinander und einem 'dramatischen' Gegeneinander. Ein Ineinander also, welches Welt nur anerkennt, insoweit sie sich ins jeweilige 'Ich' hereinnehmen lässt, insofern sie Echo und Spiegel dieses Innern ist oder sein kann; wobei alles Uebrige, als das Nichtintegrierbare, dann fremd und oft feindlich erscheinen muss. Welt und dominierendes 'Ich' als Ineinander: es entsteht ein ebenso homogener und intensiv durchgeformter wie letztlich radikal einseitiger, weil egozentrischer Weltentwurf. Fast jeder Text Ingeborg Bachmanns - handle es sich nun um Gedicht, Hörspiel, Erzählung oder Essay - wird von nur einem geistig-erlebnismässigen Punkt her organisiert.

Die "Zikaden"-Welt (Hörspiel, 1955) entspringt der Einbildungskraft des Erzählers und wird von diesem am Schluss bezeichnenderweise als eine Art fiktiver Erinnerung deklariert: alle Figuren und das ganze Geschehen sind die Vergegenständlichung, die sinnliche Darstellung seiner eigenen inneren Kräfte und Spannungen. Im zweiten Hörspiel "Der gute Gott von Manhattan" (1958) ist Jan eigentlich nichts anderes als das zu schwache, zu irdisch-beschränkte Echo auf die dominierende, die ganze stürmische Aufwärtsbewegung der Liebe leistende Figur der Jennifer.

Im Essay "Musik und Dichtung" (1959) ist das Sprechen zutiefst geprägt vom persönlichen Erleben, von der Begeisterung der Autorin. Eine sachliche Diskursivität kennt diese Prosa nicht, gerade deshalb vielleicht fasziniert sie: "Wie ein Stigma haftet darum die Musik den Dichtungen, zu denen sie Liebe hat, an, denen von Brecht, Garcia Lorca und Mallarmé, Trakl und Pavese und den älteren, die immer am Starkstrom Gegenwart hängen, von Baudelaire, Whitman und Hölderlin (oh, wie viele wären zu nennen!)."[1] - Die Erzählungen "Alles" und "Undine geht" (in: "Das dreissigste Jahr", 1961) sind je nichts als ein einziger innerer Monolog. Fünf Er-

1 Ich zitiere aus dem Sammelband: Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays. München 1964 (im folgenden abgekürzt als: SB) S. 291.

zählungen und in jeder die 'Geschichte' einer und nur einer Frau, welche den Mittel- und Angelpunkt darstellt und den inneren Rhythmus der Ereignisse prägt; beinahe fünf Bekenntnisse: die Er-Form wird in ihrer Wirkung durch die 'erlebte Rede' fast ausser Kraft gesetzt, der Erzähler ist nur ein luzider, höchstens manchmal mit einer versteckten ironischen Geste sich leise distanzierender Anwalt der jeweiligen Heldin - so liesse sich in etwa die Grundform von "Simultan" (1972) definieren. Zwei oder mehr gleichwertige, gleichgewichtige - und dabei nicht allzuähnliche, gleichsam voneinander 'ableitbare' - Perspektiven beziehungsweise Kraftzentren wird man in ein- und demselben Werk kaum ausfindig machen können.

Und wie steht es schliesslich mit unserem Roman, mit "Malina" (1971) ? Neben dem, wenn man so sagen darf, übergrossen 'Ich' der Erzählerin finden wir die blasse und verhältnismässig selten auftretende reale Ivangestalt, welche zudem in gewisser Weise beiseitegeschoben wird durch die intensiven Ivan-Wunschbilder der ihn liebenden Frau; der sich enigmatisch dem Verständnis entziehende Malina ist eine Art Gegenkraft oder antithetische Spiegelfigur des 'Ichs', ist in wesentlichen Punkten das 'alter ego' der Heldin und damit letztlich nichts anderes als diese selbst. Werner Weber kann deshalb mit Recht feststellen, beim "Malina"-Roman handle es sich um das 'Buch des "Ichs"'.[1] Diese 'lyrische' Apperzeption und Darstellung von Welt erfordert und gestattet keine geschichtliche, soziologische, realistische - d.h. auch das Faktisch-Zufällige, das Alltägliche wiedergebende - Diskursivität und Kausallogik. Denn das selbstherrliche 'Ich' organisiert, was es angeht und wovon es betroffen wird, nur nach eigenen Gesetzen und mit den Mitteln der eigenen Vorstellungskraft.[2]

Nach diesem summarischen Exkurs, der uns aber doch gezeigt hat, wie die Ichform in "Malina" halb versteckte und halb manifeste Strukturen der anderen Werke wiederaufnimmt und weiter-

1 NZZ S. 49.

2 Vgl. zu diesem Problem auch S. 207 - 212 der Dissertation von Ulrich Thiem: Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Köln 1972.

führt - so dass also der Roman unter diesem Aspekt durchaus folgerichtig und mühelos ins übrige Schreiben I. Bachmanns sich einordnet - , möchte ich nun zu unserem Hauptgedankengang zurückkehren. Ueblicherweise ist eine Erzählung im Präteritum abgefasst; das, worüber berichtet wird, liegt also in der Vergangenheit, ist ein zumindest vorläufig abgeschlossenes Geschehen. Diese zeitliche Distanz zum Erzählten macht es übersehbar. Ingeborg Bachmann hat also nicht nur auf die relative Distanz und verhältnismässige Ueberparteilichkeit der Er-Form verzichtet, sie hat - mit der Wahl des Präsens als Erzähltempus - auch das Strukturmerkmal der Ueberblickbarkeit preisgegeben. Das zeitliche Abgerücktsein vom Geschehen, die Abgeschlossenheit und Uebersehbarkeit der Handlung sind nun aber gerade bei einer Icherzählung von entscheidender Bedeutung. Der über sein vergangenes Erleben und Handeln Berichtende erhält dadurch die Möglichkeit, dies affektloser und gerechter zu tun, weniger parteinehmend: zeitlicher Wandel als Motor einer auch erkenntnismässigen, moralischen Wandlung. Dieser ausgleichende Faktor ist also in der Erzählökonomie von "Malina" weggelassen.

Das Präsens zwingt den Erzählerstandpunkt mitten in das zu berichtende Geschehen, an die Stelle der Ueberblickbarkeit tritt die Unmittelbarkeit. Das zwar zumeist verschwiegene, aber immer irgendwie versteckt wirksame Wissen des Erzählers um den schliesslichen Ausgang des Geschehens und das dabei stets ein wenig sich einstellende Gefühl relativer Sicherheit, des Beruhigtseins, welches sich auf den Leser überträgt - diese Wirkung der Präteritum-Form wird hier ersetzt: durch das völlige Ausgeliefertsein der Icherzählerin an ihre jeweilige Gegenwartssituation, durch das direkt-unvermittelte Erzählen des gerade Erlebten, durch die Offenheit einer noch völlig unbekannten Zukunft. Der "Malina"-Roman ist ein langer Ichbericht im Präsens, er weist, wie gesagt, folgende Merkmale auf: existentielles Betroffensein und Parteilichkeit des Erzählers, Unmittelbarkeit des zu Berichtenden.

Die Erzählerin ist, vereinfacht und formelhaft ausgedrückt, durch eine extrem gesteigerte Innerlichkeit gekennzeichnet. Ich

meine damit ihre übermächtige Tendenz, die Aussenwelt, die Mitmenschen entweder überhaupt zu ignorieren oder aber sie nur nach den eigenen Gesetzen ihres Innern zu betrachten und zu verstehen. Im nächsten Kapitel werde ich diesen wichtigen Aspekt eingehend behandeln. Die Icherzählung im Präsens nun ist, zumindest in der Art, wie ich sie gerade definierte, deutbar als erzähltechnisches Aequivalent zu einer solchen Charakterstruktur der extremen Innerlichkeit. Die Weise, in der die Heldin berichtet, ist kennzeichnend für ihre Persönlichkeit; indem sie spricht und erzählt, offenbart sie sich selbst. Geistige Konstitution der Ichfigur, Apperzeptionsverhalten in bezug auf das ihr Widerfahrende, Art ihrer Selbstbeschreibung – diese Momente bilden ein eng verflochtenes Ganzes.-Im durch äusserste Innerlichkeit geprägten Erzählen der Ichfigur wird das existentielle Betroffensein zur Bedrängnis, die Unmittelbarkeit zur Verstrickung und die Parteilichkeit zur extremen Subjektivität.

"Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit der Zeit gekommen bin(...)"(10), heisst es gleich am Anfang und: "(...)durch dieses Heute kann ich nur in höchster Angst und fliegender Eile kommen und davon schreiben, oder nur sagen, in dieser höchsten Angst, was sich zuträgt, denn vernichten müsste man es sofort, was über Heute geschrieben wird(...)"(8).[1] Das "Heute", gesehen und erlebt in der extremen Gemütsverfassung "höchster Angst und fliegender Eile", bedrängt ständig dieses 'Ich' – und dementsprechend muss es "davon schreiben".

Am Schluss von "Malina" wird berichtet: "Ich lese in einem Buch, bis es acht Uhr wird.(...)'Es ist umsonst, Gleichgültigkeit in Ansehung solcher Nachforschungen erkünsteln zu wollen, deren Gegenstand der menschlichen Natur nicht gleichgültig sein kann.'"(340) Kurz darauf (351) wird derselbe Satz noch einmal zitiert; diesmal ist es Malina, der ihn liest. Die Ichform, als die Erzählweise stärksten persönlichen Betroffenseins, ist die exakte Entsprechung zu einer solchen Ablehnung der "Gleichgültig-

1 Die Ziffern in runden Klammern bezeichnen ausnahmslos die Seitenzahl des betreffenden Zitats in "Malina", Frankfurt/M, 1971.

keit"; und welcher "Gegenstand" kann der "menschlichen Natur" weniger "gleichgültig" sein als diese selbst, als - in unserem Fall - das 'Ich'.

Ganz am Anfang und dann ein paar Seiten vor dem Ende des Romans: dies hat Aussagewert. Gleich zum Auftakt wird eine Erlebnisweise eingestanden, für welche alles von einer gefährlichen Gegenwärtigkeit ist - das präsentische Erzählen als Folge davon. Zum Abschluss eine durch die Wiederholung noch verstärkte Rechtfertigung betroffenen Sprechens - des "Malina"-Berichts mithin.

Ich glaube damit aufgezeigt zu haben, dass die Verwendung der Ich-Präsens-Form durch Ingeborg Bachmann in "Malina" nicht mehr oder minder 'zufällig' geschieht, sondern vielmehr ein wesentliches Element in der Charakterisierung ihrer Heldin darstellt und so inhaltliche Relevanz gewinnt.[1]

Die Ich-Perspektive wird im "Malina"-Roman weder durch eine wie auch immer neben- oder übergeordnete Instanz (etwa eines Herausgeber/Erzählers), noch durch gleichwertige andere Perspektiven, Ivan und Malina kommen dafür kaum in Frage, relativiert und aufgefangen. Solche Monoperspektivik verlangt vorsichtiges Lesen. Die durchgehende Sichtweise könnte sonst vergessen machen - und zwar eben deshalb, weil sich ihr keine Gegenpositionen, keine Hindernisse entgegenstellen - , wie stark auch sie nur subjektive Wahrnehmung und Darstellung ist. 'Lyrisches' Begreifen und Sprechen stellt tendenziell immer einen absoluten Gültigkeitsanspruch. Tatsächliches Geschehen und Imagination vermischen sich dabei oft auf untrennbare Weise. Dazu ein Beispiel. Die Heldin geht einmal mit Malina auswärts essen; sie ist tief verzweifelt und von Aengsten geplagt: der von ihr immer noch geliebte Ivan hat sich beinahe ganz abgewandt. Ihr Bericht über diese Episode beginnt mit dem unauffälligen Satz: "Heute warte ich bei Sacher in der Blauen Bar auf Malina."(317) Die nüchterne Schilderung einer konkreten Situation also. Am Schluss der

1 Inwieweit freilich ein Autor 'zufällig', hochbewusst oder genötigt sich seine Themen auswählt, ist ein anderes Problem. Die konstante Ichzentrierung und der 'lyrische' Grundgestus wären jedenfalls wichtige Gesichtspunkte, wollte man diese Frage für Ingeborg Bachmann beantworten.

Szene sagt sie aber, sie hat in deren Verlauf ihr zukünftiges völliges Alleinsein sich ausgemalt: "Mein Kopf rollt im Restaurant Sacher auf den Teller, das Blut spritzt über das blütenweisse Damasttischtuch, mein Kopf ist gefallen und wird den Gästen gezeigt."(318) Dieser Satz erhält dadurch seine eigentümliche und irritierend-faszinierende Spannungsstruktur, dass er das vorangehende Reale in Irreales überführt, in eine durch und durch innerliche Angstvision die äusseren Gegebenheiten münden lässt. Gerade indem sie aber derart expressiv innere Vorgänge darstellen, machen solche Passagen freilich den speziellen, subjektiven sie fundierenden Blickwinkel doch wieder manifest.

Eine Objektivierung der subjektiven Faktoren, etwa durch Einfügung des zentralen 'Ichs'in ein umfassenderes Feld, d.h. in eine mehrer verschiedenartige und unabhängig-gleichgewichtige Subjekte umschliessende Kollektivität, findet in "Malina" nicht einmal ansatzweise statt. Das 'Ich' darf in Ingeborg Bachmanns pessimistischem Weltentwurf nicht zum Du finden und damit auch nicht zu sich selbst; eine stabile, die Partner zugleich festigende und aus ihrer problematischen Subjektivität erlösende Gemeinschaft stellt sich als unverwirklichbar heraus. Vielmehr ist das 'Ich' derart dominierend, sind seine Wunschvorstellungen und Ansprüche so kompromisslos fordernd, dass es am, zudem noch erschreckend mittelmässigen, Du verzweifeln muss und - auf sich selbst zurückgeworfen - zugrunde geht. Der Versuch, Subjektivität zu durchbrechen, scheitert. Die einzige Art der Objektivierung, welche in "Malina" wirksam wird, ist diejenige durch die Form.

Distanz und Form

Nun ist es sicher zutreffend, dass der "Malina"-Leser den Eindruck gewinnt, einem äusserst subjektiven, ins berichtete Geschehen verstrickten Erzählen zu folgen. Es handelt sich um ein Berichten, welches in seiner Hingabe an den jeweiligen Augenblick und in sei-

ner Abhängigkeit von diesem sehr oft beinahe improvisiert wirkt, vom eben Geschehenen gleichsam noch vibriert. Es ist eine Wiedergabe mit starkem emotionalen Einschlag, die das Moment des Direkten und Unreflektierten zu bevorzugen und kaum einem festgelegt-generellen Plan zu unterliegen scheint. So durch die Erzählstruktur geleitet, ja dazu aufgefordert, findet sich der Leser selbst auch immer wieder im Begriff, in die jeweilige Sehweise des 'Ichs' gezogen zu werden, sich vom "Heute"(8) gefangennehmen zu lassen.

Je genauer man aber und je weiter man im Roman liest, desto häufiger lassen sich Beobachtungen am Text nicht mehr mit dem oben entwickelten Verstehensansatz begreifen und erklären. Man spürt immer deutlicher das Vorhandensein - neben oder besser: hinter der verstrickt-subjektiven Unmittelbarkeit - einer ganz anderen, entgegengesetzten Dimension. Die zentralen Kategorien dieser, nennen wir sie einmal so, zweiten Dimension kristallisieren sich nach und nach heraus: es sind Distanz und Form.

Betrachten möchte ich zuerst den Anfang des Traumkapitels "Der dritte Mann". Dort heisst es: "Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heisst Ueberall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. (...) Aber ich bestimme: Es sind die Träume von heute Nacht."(181) Eine solche Aussage eröffnet gleichsam den inneren Raum für das kommende Geschehen, es soll gekennzeichnet und vorwegnehmend gedeutet werden. Man kann aber nur eingrenzen und interpretieren, was man schon kennt, was schon geschehen und vergangen ist. Wer so spricht, muss Distanz, Ueberblick in bezug auf das Erzählte haben. Zudem: Es ist von "Ort" und "Zeit" die Rede, von "diesmal" - ein leiser, aber unmissverständlicher Rückverweis auf den ähnlich strukturierten Anfang des Romans. Wer Stellen miteinander verknüpft, legt Wert auf die Art seines Erzählens: die Form ist ihm nicht gleichgültig.

Eines der auffälligsten Kennzeichen von "Malina" ist die Aufteilung in unzählige meist kurze - manchmal nur einige Sätze, selten mehr als wenige Seiten umfassende - Abschnitte. Deutlich voneinander abgesetzt, markieren sie jeweils eine zeitliche Zäsur oder den Wechsel des Geschehens oder auch die Phasen innerer Vorgänge. Diese durchgehende Gliederung eines im Präsens gehaltenen

Erzählens in episodische Abschnitte ist bemerkenswert. Zunächst entsteht ein äusserst flexibles, sich immer wieder und stets 'frisch' in die jeweiligen Schwerpunkte der Ereignisse stellendes Berichten. Wer, wie unsere Heldin, den Ablauf der Zeit erlebt als "(...)mein Heute(...), ein immer neues, bedrängendes (...)"(9), muss beinahe so erzählen: die unzähligen Abschnitte - als das Aequivalent zu den ständig wechselnden Augenblickskonstellationen, in denen sie sich zurechtfinden muss - entsprechen ihrem Lebensgefühl.

So weit scheint allerdings dieses Berichten in 'Momentaufnahmen' nur der möglichst unverfälschten Wiedergabe der radikalen und eigentümlichen Ichbezogenheit zu dienen, welche die Heldin kennzeichnet. Vergessen wir aber nicht: Jedes Geschehen, jedes Erleben ist eine kontinuierliche Aufeinanderfolge, ein fliessendes Ineinanderübergehen ohne feste Grenzen. Das Erzählen unserer Ichfigur bricht nun das reale Kontinuum in viele einzelne Stücke auf, verdichtet und verändert sie - vor allem aber wird sein Eingreifen dort manifest, wo es Teile aus dem Geschehensfluss übergeht und vom Erzählvorgang ausschliesst. Dazu ein Beispiel für viele. Der Bericht über den letzten Abend, den sie mit Ivan verbringt (341f.), setzt erst am Schluss ein; das vorangehende Essen, die Gespräche, das intime Beisammensein werden ganz weggelassen. Erst nachträglich dann zeigt sich der Grund solcher Aussparung. Das tatsächlich Erzählte soll eben dadurch, dass es berichtet wird, ausgezeichnet sein: es handelt sich um die endgültige Beendigung ihrer beider schon lange nicht mehr lebensfähigen Beziehung. Grenzziehende Einteilung, Auswahl, Aussparung und Hervorhebung sind deutende Formung des Geschehens durch das Erzählen. Sie sind nur vollziehbar aus einer Position distanzierten Ueberblicks.

Dieses eben aufgezeigte Erzählen aus immer neuen und bedrängenden Kristallisationspunkten heraus, die daraus sich ergebende konsequente und strenge Gliederung des Textes in Abschnittseinheiten von oft erstaunlicher Autonomie und Abgeschlossenheit - hier sind die Gegensätze beisammen, aber so, dass man sie kaum mehr voneinander unterscheiden kann. Ein Erleben/Erzählen - von "höchster Angst und fliegender Eile"(8) geprägt: "(...)es ist

'heute', das für mich zu erregend ist, zu masslos, zu ergreifend(...)"(9) - mündet anstandslos und wie selbstverständlich in eine Gestaltung, welche man nur als das Produkt eines bewussten und distanzierten Tuns, eines rigorosen Formwillens begreifen kann. Auf eine Formel gebracht: Ein Berichten, welches als unmittelbarer Ausdruck verstrickten Erlebens zugleich immer deutlicher seine versteckte Implikation offenbart - souveränes Formen aus Distanz.[1]

An einer anderen Stelle - und damit gehe ich einen Schritt weiter - fällt dieser Satz auf: "Obwohl es einmal alle wussten, aber da es heute keiner mehr weiss, warum es heimlich zu geschehen hat, warum ich die Tür schliesse, den Vorhang fallen lasse, warum ich allein vor Ivan trete, werde ich einen Grund dafür verraten."(30) Ihr liebendes Zusammensein mit Ivan ist eine Angelegenheit, welche nur sie und ihn betrifft und folglich weder Freunden noch Bekannten "preisgegeben"(31) werden darf; die Intimsphäre der Liebenden soll nicht berührt werden. Diese Ansicht beeinflusst auch direkt den Erzählvorgang: tatsächlich enthält der ganze "Malina"-Roman keine einzige erotische Szene, keine sexuelle Anspielung. Dass die Icherzählerin, wie sie uns mitteilt, den "Vorhang fallen" lässt, ist mithin auch eine Aussage über ihre Haltung als gestaltende Berichterstatterin, ist eine versteckte Charakterisierung des Romans. "(...)werde ich einen Grund dafür verraten": hier zeigt sich zudem, dass das Sprechen/Erzählen des 'Ichs' letztlich doch kein innerer Monolog ist; denn dieser kennt ja eigentlich keinen Leser oder Zuhörer, dem etwas erklärt werden könnte oder müsste, hat strenggenommen keine Mitteilungsstruktur. Allerdings sind jene Passagen, wo die Sätze

1 Noch eine Bemerkung zum Erzählen in abgerundeten kurzen Abschnitten. Es handelt sich dabei vielleicht auch um ein Phänomen, welches zusammenhängt mit der kaum epischen, dafür umso lyrischeren - und das heisst auch wesentlich: Konzises bevorzugenden - Gestaltungskraft Ingeborg Bachmanns. Ein wichtiges Indiz dafür sind besonders jene völlig in sich geschlossenen Abschnitte, die erstaunlich nahe an Prosagedichte herankommen, deren Sprache Elemente der Lyrik aufweist (Verknappung, auffällige Metaphorik, Rhythmus; vgl. z.B. S. 29 und S. 105f.).

des 'Ichs' nichts als den Denkprozess widerspiegeln, wo Erzählen in stilles Selbstgespräch umschlägt, recht häufig und typisch für den Roman.[1] Mit dem behandelten Textbeispiel versuchte ich aufzuzeigen, wie wichtig aber für das "Malina"-Berichten die auf den Erzählvorgang selbst bezogenen Reflexionsmomente und die halbverborgene Einbeziehung des Lesers sind.

Es war bereits die Rede von einem Rückverweis der Erzählerin auf den Romananfang, betrachten wir also jetzt noch kurz die ersten Seiten von Malina. In einer Art Aufzählung werden die "Personen"(7) genannt und dabei kurz vorgestellt, anschliessend "Zeit" und "Ort"(8) mitgeteilt. Eine solche Einleitung erinnert an Theaterstücke (Nennung der dramatis personae), umso mehr als kurz darauf von "Einheit der Zeit" und "Einheit des Ortes"(10) gesprochen wird. Ein ungewöhnlicher Anfang für einen Prosatext. Nun sind aber Personen-, Zeit- und Ortsangaben eigentlich Regieanweisungen, d.h. Elemente, welche - falls sie wie hier explizit bleiben - besonders auch den Kunstcharakter und die Fiktionalität (Theater-Spiel) dessen,was dem Leser vorliegt, betonen. Eine Personenaufzählung besagt zudem: es besteht die Distanz des bewussten Ordnens zwischen Berichterstatter und Geschehen. Die Uebersicht der Erzählerin in bezug auf das von ihr Erzählte - denn wie könnte sie ohne Kenntnis des 'Ganzen' wissen, welche Personen auftreten werden, wichtig sind - ist angezeigt.

Durch solchen auffälligen Beginn sensibilisiert, wird der Leser folgenden Satz nicht übersehen: "Um keine unnötigen Verwicklungen für Ivan und seine Zukunft heraufzubeschwören, soll es als ein Institut für äusserst notwendige Angelegenheiten bezeichnet werden, da es sich mit Geld befasst."(7) Hier ist nichts anderes signalisiert, als dass die Berichtende sich die Freiheit nimmt, ihren Gegenstand umzuformen: "(...)soll es (...) bezeichnet werden (...)". In dieselbe Richtung weist auf der gleichen Anfangsseite der Ausdruck: "Aus Gründen der Tarnung"(7). All das

1 In erzähltechnischer Hinsicht dürfte "Malina" nicht ganz unbeeinflusst sein von Arthur Schnitzlers 'Lieutenant Gustl' (1900) und 'Fräulein Else' (1924).

bis jetzt Beobachtete ist kennzeichnend für die Struktur der überlegten Mitteilung und folglich entfernt von innerem Monolog oder Bewusstseinsstrom und auch von spontanem Berichten.[1]

Ebenso überraschend wie entscheidend ist nun freilich das Auftauchen eines "Ichs"(8) in der Personenaufzählung. Es wird damit deutlich, dass entgegen den Erwartungen - mehrere Textelemente deuteten ja auf einen distanznehmenden Gestalter - der Erzähler am Geschehen direkt und zentral beteiligt ist. Wie stark, zeigen schon die nächsten Seiten (8/9/10). Die Icherzählerin schildert gleich ihre sonderbare "Beziehung zu 'heute'"(8) - und zwar auf eine Art und Weise, die einer Konfession gleichkommt.

Man kann den Anfang von "Malina" so umschreiben: Ein durch Hinweise auf die distanzierte Position des Erzählers (Fiktionalität, Ueberblick, Souveränität im Gestalten) geprägtes Berichten, welches dann umschlägt zu einem Ueber - sich - selbst - Erzählen aus grösster Nähe und Betroffenheit."Nur die Zeitangabe musste ich mir lange überlegen (...)"(8) bemerkt das 'Ich' und bald darauf: "Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit der Zeit gekommen bin (...)"(10). Vielleicht zeigt diese Gegenüberstellung am einprägsamsten, was ich oben aufzuweisen versucht habe. Das 'Ich'der Heldin - wie auch ihr Berichten in vermittelter, abgeschwächter Weise - ist gekennzeichnet durch eine tiefe Ambivalenz. Der Wille zur distanzgewährenden Reflexion ("lange überlegen") kontrastiert mit ihrem ständigen Bedrängtsein ("unter einem furchtbaren Zwang").

Ich glaube damit ausführlich genug die Beschaffenheit und Bedeutung dieser zweiten Dimension des "Malina"-Textes dargelegt zu haben. Sie ist freilich im unmittelbar und direkt wirkenden Erzählen so 'versteckt', dass sie erst durch eine eingehendere, kritische Lektüre vollumfänglich wahrgenommen werden kann. Während

1 Dieser Romananfang mit seiner Aufzählung der Personen steckt gleichsam die Grenzen ab, worin sich das Kommende abspielen wird. Lediglich drei Personen, lässt man die Kinder aus, werden erwähnt: erstes Anzeichen für die äusserst starke Reduktion von 'Welt' in "Malina". Sogenannte epische Breite ist mithin nicht zu erwarten.

man also beim Wesen der Ichfigur von Gegensätzlichkeit, Spaltung sprechen muss, kann festgestellt werden, dass der Text - das Erzählen des 'Ichs' - diesen Dualismus zu einem verborgenen und fruchtbaren Wechselspiel mildert. Die Verschmelzung dieser zwei Faktoren: Spontaneität und Komposition ist Ingeborg Bachmann in weiten Teilen des Textes gelungen. Ich halte dies für eine der Qualitäten von "Malina".

Wie kann aber die seelisch gespaltene Heldin als die Icherzählerin, die sie ja auch immer ist, ausgeglichen sprechen - denn Erzählen im Präsens, also in der Gegenwärtigkeit, lässt Berichten und Sprechen zusammenfallen -, wo doch dieses Sprechen, wie ich oben feststellte, ihre Wesensart widerspiegeln soll? Im folgenden möchte ich diesen Widerspruch eingehender untersuchen.

Die Aufhebung der Gegensätze

Ingeborg Bachmann versucht also mit einer wohldurchdachten Erzählform, mit sensibel und klug eingesetzten Kunstmitteln, mit einer hochbewussten und differenzierten Anwendung von Sprache den Gesamteindruck des fast improvisierten und betroffen-verstrickten Erzählens zu erzeugen. Der "Malina"-Text als ein durchgeformtes, manchmal sogar artifizielles Sprachgebilde, welchem trotzdem der Anschein (vor allem in den ersten zwei Kapiteln) des Ungebrochenen und Unmittelbaren eigen ist.

Ist nun aber einmal das halbverborgene Strukturgesetz des Romans erkannt: ein durch poetisches Kalkül erreichter Schein vibrierender Lebendigkeit, so wird der Leser auch nach dem Subjekt solcher formenden Tätigkeit fragen. Selbstverständlich ist dies in einem literarischen Text der Verfasser. Bliebe der Rekurs auf die Autorin die einzige Antwort, müsste man freilich I. Bachmann den Vorwurf machen, sie habe eine Icherzählerin entworfen, welche den Roman so erzählt, wie es in Anbetracht ihrer Wesensart gar nicht möglich ist. Die Ichfigur verlöre mithin - und zwar je mehr, umso genauer der Leser die versteckte 'Gemachtheit', die Literarität ihres Berichtes erkennt - an realistischer Plausibilität,

der Text damit an Einheitlichkeit. Vielleicht gelingt es uns aber, im Romangeschehen selbst eine Antwort zu finden, ohne also die Fiktionalität zu durchbrechen.

Einen ersten Teil der Lösung kann die genauere Betrachtung des Wesens der Heldin erbringen. Anfangs habe ich, um diesen wichtigen Zug besser herausarbeiten zu können, fast nur vom bedrängten, im gerade Geschehenden sich verstrickenden, impulsiv-emotionalen Verhalten gesprochen und dabei den zweiten konstitutiven Aspekt ihres Persönlichkeitsbildes nahezu ausgeklammert. Sie ist nämlich durchaus imstande, vernünftig und exakt zu denken und sich selbst, zeitweise jedenfalls, nüchtern-distanziert zu betrachten; ihre Einsichten und Reflexionen sind oft von erstaunlicher Subtilität und Tiefe. Man muss feststellen: Rationalität, Intellektualität gehören wesentlich und nicht etwa nur akzidentiell zu ihrem Sein. Das Verhältnis allerdings zu bestimmen, in welchem diese zwei zentralen Momente der Ichfigur zueinander stehen, ist recht schwierig. Für unseren jetzigen Gedankengang genügt die Bemerkung: Emotionalität und Intellektualität sind nicht komplementär, sondern fast nur konträr im 'Ich' der Hauptfigur zugegen. Sie übernehmen abwechselnd die"Herrschaft"(351), wobei dieses problematische Alternieren zu einer Verschärfung beider führt.

Es wäre also zwar gut möglich, dass die Ichfigur, was die geistigen Fähigkeiten an sich anbelangt, ihr Erzählen auch selbst durchformte, und die gelegentlichen Hinweise auf ihr Schreiben, auf ihren Schriftstellerberuf (z.B. S. 52 ff.; "Legende" S. 61 ff.; S. 303 ff.) weisen in diese Richtung - wenn nur nicht immer wieder und radikal diese ihre rationale Seite ausser Kraft gesetzt würde. Ihr Erzählen aber ist durchgehend auf der gleichen Höhe und ohne Schwankungen: es gibt kaum Stellen, hinter denen der Wille zur Form nicht spürbar wäre. Die Diskrepanz bleibt also, freilich in einer veränderten Form, bestehen. Wir müssen weiter fragen.

Ab Seite 305 lässt sich ein zunächst befremdliches Merkmal an den Dialogen zwischen Heldin und Malina erkennen:

"Ich: (accelerando)Ich schlafe dir nicht ein.
Malina: Wo war es vor Stockerau?
Ich: (crescendo)Hör auf damit, es war irgendein Ort vor Stockerau, schlag mich nicht, bitte nicht schlagen, es war kurz vor Korneuburg(...)"

Ich meine die Klammerausdrücke, die musikalischen Vortragsbezeichnungen. In einem literarischen Text wirkt ein solches Element recht überraschend: es stellt sich die Frage nach seiner Funktion. Auf jeden Fall wird so dem Wechselreden ein musikalisches Gepräge gegeben, man denkt vielleicht sogar an eine Partitur. Befolgt, im lauten Lesen der Sätze angewandt, heben diese Vorschriften das alltägliche Sprechen in eine leicht stilisierte, expressivere, dem Gesang sich nähernde Ebene. Nun ist gerade der sogenannte Sprechgesang wesentliches Kennzeichen des Schönbergschen 'Pierrot Lunaire': vielleicht handelt es sich bei dieser Umsetzung ins Literarische durch I. Bachmann auch um ein hommage à Schönberg. Unsere oben angeführte Stelle – wie alle analogen bis Seite 350 – verweist damit zumindest auf die beiden in den "Malina"-Text eingefügten Zitate aus dem 'Pierrot' (12 und 337).

Wenden wir uns nun unserer speziellen Passage zu. Die Wiederholungen, das Ausrufezeichen, der flehende und zugleich verärgerte Tonfall, der kurzatmig-nervöse Rhythmus der fast abgehackten und doch vorwärtsdrängenden Sätze und Ausrufe sind Ausdruck einer grossen Spannungssteigerung und wachsender Bedrängnis. Und eben dies wird durch die Vorschriften "(accelerando)", "(crescendo)" noch hervorgehoben. Entscheidend aber ist: Das im Gesprächsablauf sich entwickelnde emotional-geistige Geschehen wird durch die musikalischen Termini in die Ebene definitorischer Explizität, stilisierender Begrifflichkeit transponiert. Die lebendige Vielfalt verschiedenster Sprechakte mit ihrer natürlichen Unübersichtlichkeit erfährt durch die Umsetzung in ein festgefügt-konventionelles System eine deutende Strukturierung und Vereinfachung.

Ein wichtiges Moment: Die Sätze der Malinafigur sind in den Dialogen kein einziges Mal durch solche musikalischen Vorschriften gekennzeichnet. Sie heben sich damit wesentlich vom Sprechen der Heldin ab, welches recht häufig dieser 'Kanalisierung' unterworfen wird.

Die Aeusserungen der Ichfigur werden also in gewisser Weise geformt; der stattfindende Umwandlungsprozess bleibt dabei nicht etwa versteckt, sondern er gibt sich klar zu erkennen. Während nämlich in der Musik die Vortragsbezeichnungen – durch die In-

terpreten wieder in die sinnlich-akustische Konkretheit zurückgeführt - sich für den Hörer gleichsam auflösen und zumindest ihres explizit-begrifflichen Aspektes enthoben sind, werden sie hier in unserem Text vom Leser direkt und unreduziert wahrgenommen. Sie signalisieren unmissverständlich den Kunstcharakter dessen, was vorliegt. Regieanweisungen sind ebenfalls nur für die Schauspieler und den Inszenator gedacht: der Zuschauer soll lediglich deren Umsetzung, das durch sie mitdeterminierte Schauspielgeschehen, zu sehen bekommen. Die Personenaufzählung aber zu Beginn des Romans erfüllt eine ganz analoge Funktion zu den musikalischen Termini - beides weist hin auf den Kunstanspruch, bezeichnet und begründet neben vielen andern Elementen die Literarität des Textes. Das Auftauchen der Musiktermini markiert einen Prozess der Umwandlung von gewöhnlichem Sprechen, von Erleben in geregelte Sprache, in Literatur. Auf knappstem Raum jeweils geschieht die Zusammenführung und Verschmelzung zweier Gegensätze: Was geformt wird, sind Gemütsbewegungen, Aengste, Hoffnungen, Schmerz, also der Wechsel des Lebendigen; dass geformt wird und wie dies geschieht, impliziert und bekundet Distanz, Ueberlegung, den Willen zur Kunst. Bewegung wird zur Gefasstheit.[1]

Die Ichfigur ist es, welche hier umgesetzt zu werden beginnt: sie ist Objekt künstlerischer Gestaltung. Malina hingegen kann man vielleicht, und das böte eine Erklärung, warum sein Sprechen gänzlich unangetastet bleibt durch die Musiktermini, gleichsam als das Subjekt solcher Tätigkeit bezeichnen. Ich deute hier von der Gesamtkenntnis des Romans her und behaupte vorwegnehmend: Malina vertritt im Sich-selbst-zum-Objekt-Werden nicht jenen Teil des 'Ichs', der dies erleidet, sondern jenen andern, welcher den Prozess vorantreibt und vollzieht. Der Ausspruch der Heldin: "Ich bin zermalmt worden, du ja nicht!"(305) muss, so glaube ich, in diesem Zusammenhang gesehen werden; sie ist es - und nicht etwa Malina -, die mit ihrem (Er-)Leben den 'Stoff' zum Schreiben liefert.

1 Vgl. z.B. "(soavemente)"(308), "(con sentimento ed espressione)"(312), "(con affetto)"(321), "(lamentandosi)"(325), "(presto, agitato)"(329), "(tempo giusto)"(350).

Damit ist ein weiterer wichtiger Schritt auf dem Weg zur Beantwortung der eingangs gestellten Frage getan. Die durchgehend festzustellende Formung in der Selbstdarstellung der Ichfigur ist von ihr verantwortet - allerdings nicht vom verstrickten, ein "konvulsivisches Leben"(19) führenden Teil, sondern vom, zeichenhaft in Malina verdichteten, darüberstehenden Teil ihrer selbst.

Die Deutung der auffällig-überraschend auftretenden Musiktermini hat nicht nur eine weitere Komponente jener zweiten Dimension (Distanz/Form) aufgezeigt und die Spannungsstruktur zwischen Verstrickung und Distanziertheit damit noch einmal betont, sondern sie hat vor allem einen ersten wichtigen Hinweis gegeben, wie eventuell eine Vermittlung dieser beiden Ebenen zu denken wäre. Der Aspekt der Veränderung und Umsetzung, des Prozesshaften ist in die Diskussion gebracht worden. Zugleich aber hat es sich als nötig erwiesen, ein komplexeres Bild der Ichfigur zu entwerfen. Neben der Berücksichtigung ihrer starken und nicht unproblematischen Emotionalität, ihrer intellektuellen Fähigkeiten und einer noch näher zu klärenden Affinität zum Medium Literatur wird es nun notwendig, Malina als einen freilich abgespaltenen Teil unseres vielfältigen 'Ichs' zu deuten.

Ganz kurz vor dem endgültigen Zusammenbruch ihrer Beziehung zu Ivan (und das ist auch: kurz vor Romanende) hält die Ichfigur einen verzweifelten Rückblick, wird ihr noch einmal schmerzlich bewusst, was der sich von ihr lossagende Geliebte für sie bedeutet hat und immer noch bedeutet. "Nicht eine Formel hat die Sonne und die anderen Sterne bewegt, ich allein habe sie, solange Ivan näher war, zu bewegen vermocht, nicht nur für mich, nicht nur für ihn, auch für die anderen, und ich muss erzählen, ich werde erzählen, bald gibt es nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört."(335) Im Augenblick, wo für sie alles zu Ende geht, Vergangenheit wird, "muss" die Liebende davon wenigstens Bericht geben, es "erzählen". Das Erfahrene ist für sie von solcher Wichtigkeit, dass sie es auch andern mitteilen will, dass es - umgesetzt in die Sprache der Dichtung - Beispiel und Sinnbild werden soll. Dies ist ja seit jeher einer der tiefsten Antriebe des Erzählens, des Dichtens gewesen: Was das Leben beschädigt, die Zeit vernichtet, soll in der Sprache überdauern.

Damit sind wir beim Kern des Problems angelangt. Wie erklärt sich an einem Punkt der Icherzählung, wo der Leser fast die ganze Geschichte ihrer Liebe zu Ivan erfahren hat, der noch Ausstehendes signalisierende, futurische Auspruch: "(...)ich werde erzählen(...)"? Ein Blick auf das Gesamtgeschehen hilft vielleicht weiter. Die Heldin verliebt sich in Ivan; einem kurzen "Glücklich"-Sein(25) folgt der Schmerz eines langsamen Zerbrechens der Beziehung. Mit der zunehmenden Erkenntnis der Unmöglichkeit ihrer Liebe zu Ivan verändert sich die Ichfigur: sie wendet sich - nicht ohne grosse Schwierigkeiten und Widerstände - wieder stärker Malina zu. Die Nähe zu Malina aber bedeutet, einen Zustand anstreben, in welchem sie sich selbst wird "zusehen können", und zwar "kaum beteiligt"(328). Jenen Zustand der Distanz zu sich selbst und zum Geschehen, der erst das Erzählen im literarischen Sinne ermöglichen wird. Dies freilich ist schwer erkauft - als Liebende verzweifelt sie und zieht sich in die vollkommenste Isolation zurück: sie verschwindet in einem "Riss"(354) der Wand. Soweit in etwa der Verlauf der Ereignisse. Und in der Endphase dieses Geschehens - sehr weit von Ivan und schon recht nah bei Malina - spricht das 'Ich' den Satz: "(...)und ich muss erzählen, ich werde erzählen, bald gibt es nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört." Der Erzählvorgang steht also noch aus.

Das, wovon bis jetzt die Rede war, sind die konkreten Ereignisse eines Lebensabschnittes. Als Leser erfahren wir ja dies alles nur durch die Spiegelung der Erzählung. Diese Dimension der literarischen Gestaltung ist es nun aber auch, in welcher unser 'Ich' als Erzählerin auftritt - und zwar gleich von Anfang an in verborgen souveräner Weise. Es versucht mithin die Ichfigur in ihrem Bericht - und dies ist nur möglich dank der im Literarisch-Fiktiven begründeten Gestaltungsfreiheit - , dasjenige gleichsam zu verbinden, in ein Gleichgewicht zu bringen, was in ihrem Leben kaum je vereint ist: Intensität der Gefühle und unbestechlicher Verstand. Damit bin ich wieder beim Grundmuster des "Malina"-Textes angelangt; seine concordia discors von verstricktem Erleben und kalkuliertem Erzählen kann und soll als das Produkt des 'Ichs' verstanden werden. Nicht desjenigen, welches "gegen alle Vernunft" (179) Ivan liebt. Sondern jenes andern, neuen 'Ichs', das - her-

vorgegangen aus der tiefsten Verzweiflung - seinen schon immer vorhandenen Intellekt behalten, Malinas kühle Akribie dazugewonnen, aber seiner früheren Fähigkeit zu lieben verlustig gegangen ist und diese lediglich noch in der "Erinnerung"(335) bewahrt.

Was am Ende des realen Geschehens mühsam von der Heldin erreicht wird, ist in das Berichten (in den Bericht) dieses Geschehens gleich von Anbeginn integriert. Als Folge des Erzählens im Präsens ist zwar der in der Wirklichkeit bestehende und notwendige zeitliche Abstand in der Fiktion aufgehoben, schmilzt er gleichsam weg, nicht aber eine seiner zentralen Leistungen: die Befähigung des Erzählers zu überlegenem Formen. Das Nacheinander wird im "Malina"-Text zur Simultaneität.

Ich stellte oben fest, der Verzicht auf das Präteritum zugunsten der Präsensform impliziere, strukturell betrachtet, das Wegfallen des Standortes jenseits, und meistens: über der berichteten Geschichte, beraube den Icherzähler seines gleichsam erkenntnismässig-moralischen archimedischen Punktes ausserhalb der Ereignisse. Jetzt ist für den "Malina"-Roman eine differenziertere Aussage möglich geworden. Auch unsere Ichfigur also berichtet aus einem Nachher und Ausserhalb; dies wird dem Leser zweifach angezeigt: explizit durch den Romanverlauf, besonders in der Schlusspartie mit der 'Verwandlung' der Heldin, und implizit durch die latent wirksame souveräne Formungskraft der Icherzählerin. Sie nimmt aber das Präsens - und erweckt damit äusserst eindrücklich den Anschein, als gäbe es kein Nachher und Ausserhalb, sondern für sie nur und immer ein Mittendrin. Damit verzichtet sie auf jene Vorteile, die sich ihr durch das Zurückblicken anbieten: vor allem auf ein durch die Erfahrungen vielleicht etwas 'vernünftiger' gewordenes Einschätzen der Dinge, auf eine Selbstanalyse, auf den Versuch, den früheren Fehlern jetzt lebbarere Alternativen gegenüberzustellen. Ein'Verzicht' auf alle diese Möglichkeiten - bis auf eine, die sie dann allerdings umso stärker nutzt: eben jene nur aus Distanz wirklich zu leistende Organisation, Formung, Stilisierung des Erzählstoffes.

Diese kompositorische Bemühung und der bewusste, strenge Umgang mit dem Medium Sprache dienen der Icherzählerin in der Haupt-

sache also zu einer möglichst adäquaten, eindringlichen, seismographisch genauen Darstellung ihrer eigenen sensitiven Innerlichkeit und Tendenz zum Extremen. Damit werden die aus der Distanz Erzählgegenstand - Erzähler freiwerdenden kritischen Energien hauptsächlich in eine einzige Wirkungsrichtung gezwungen, insofern sie primär der intensiven poetischen Verkörperung und erst sekundär einem eventuellen Hinterfragen der Geschehnisse dienen. Ich hoffe, es ist mir damit gelungen, die These etwas zu konkretisieren, der "Malina"-Roman beschränke sich weitgehend auf eine Objektivierung durch die Form.

Darf man, nach der eingehenderen Betrachtung der Erzählweise, weiterhin noch behaupten, sie widerspiegle die konstitutiven Wesenszüge der Ichfigur? Die durchgehende und kompromisslose Ichperspektive entspricht ihrer überstarken, ichzentrierten Innerlichkeit. Die mit Reflexionen durchsetzten, denkerisch geprägten Erzählpartien manifestieren ihre zweifellos vorhandene, freilich nur zeitweilig wirksame Intellektualität. Dass sie als Erzählerin das Präsens benutzt, ist gleich mehrfach bedeutsam. Zunächst einmal muss sie, " unter einem furchtbaren Zwang"(10) stehend, als die Bedrängte und Verstrickte, welche sie ist, so sprechen/berichten. Weiter dient das Präsens - und die folgenden Punkte sind zu subsumieren unter: "lange überlegen"(8) - der ungebrochenen, realistischen Darstellung ihrer Verstrickung im Gegen-wärtigen; ausserdem ist es die erzähltechnische Konsequenz aus ihrer programmatischen Absage an die"Gleichgültigkeit"(340) - das Präsens als die Zeitform des Mittendrin, des Interesses. Und schliesslich wird die tiefe, aber beinahe hoffnungslose Sehnsucht nach der Harmonisierung ihrer innersten Gegensätze im Versuch erkennbar, durch das synthetisch gebrauchte Präsens das in ihrem Leben Getrennte wenigstens in der Erzählung, in der Literatur, zu verbinden. Ein partielles Gleichgewicht von Gefühl (im Was) und Intellekt (im Wie) soll erreicht werden. Die Aufhebung der Gegensätze ist mithin beschränkt auf den engen Bereich des Aesthetischen.

Die Art und Weise des Erzählens hat sich, so meine ich, als sehr aufschlussreich in bezug auf das Verständnis der zentralen Ichfigur/Icherzählerin erwiesen und dadurch letztlich auch des

Lebenslauf

Am 1. Juni 1949 wurde ich, Robert Steiger, als Sohn des Kaufmanns Paul Steiger und seiner Ehefrau Flora geb. Fumagalli in St. Gallen geboren. Nach dem Primarschulbesuch in meiner Vaterstadt und Bergamo (Italien) absolvierte ich in Zürich zwei Jahre Sekundarschule (1962-64) und viereinhalb Jahre Oberrealschule (1964-68). Nach Erlangung der Maturität Typus C immatrikulierte ich mich im Wintersemester 1968/69 an der Universität Zürich, wo ich die Fächer Germanistik, Literaturkritik und Romanistik bis zum Frühjahr 1976 belegte. 1971-72 konnte ich dank eines Stipendiums der Republik Oesterreich zwei Semester an der Universität Wien studieren. Im Juni/Juli 1976 bestand ich an der Universität Zürich das Doktorexamen. - Mein herzlicher Dank gilt den Professoren Wolfgang Binder und Werner Weber für die Förderung während meines Studiums und die Ermutigung zur vorliegenden Dissertation.